



Transposition

Musique et Sciences Sociales

6 | 2016

Lignes d'écoute, écoute en ligne

Paysage endivisionné

Notes sur les frontières acoustiques de la guerre

Martin Kaltenecker



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1615>

DOI : 10.4000/transposition.1615

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Martin Kaltenecker, « Paysage endivisionné », *Transposition* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 31 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1615> ; DOI : 10.4000/transposition.1615

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2019.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Paysage endivisionné

Notes sur les frontières acoustiques de la guerre

Martin Kaltenecker

- 1 En étudiant le rôle du son dans la guerre, on peut s'inscrire dans le sillage de travaux historiques marquant l'essor d'une *aural history*. Selon Mark M. Smith par exemple, qui a rassemblé en 2004 des extraits de certains travaux de référence dans l'anthologie *Hearing History*, ce tournant refléterait lui-même l'emprise croissante des technologies de l'écoute dans le monde moderne¹. Smith se réfère d'une part aux travaux d'historiens et historiens de la culture tels que Jacques Attali, Alain Corbin et son « histoire des sensibilités », Emily Thompson, Charles D. Ross ou Bruce Smith ; mais, d'autre part, l'*aural history* doit tenir compte des *sound studies*, Smith citant ici les travaux de R. Murray Schafer, Penelope Gouk, James H. Johnson ou Jonathan Sterne. En s'élevant contre la traditionnelle orientation « visualiste » du discours historique, Smith souligne par exemple l'importance du rôle du son pendant la Guerre de Sécession, à travers une construction de l'Autre à partir du bruit².
- 2 L'*aural history* combinerait donc deux orientations : elle contribue à la reconstruction d'événements historiques et à une histoire de l'écoute en soi, telle qu'une formule de Marx la résumait dès 1844³. Charles D. Ross a étudié ainsi le rôle de l'écoute dans le repérage de l'ennemi pendant la Guerre de Sécession américaine et, dans le cas de l'attaque de Fort Donelson en février 1862, le fait que seuls des « angles morts » acoustiques [*acoustic shadows*], qui empêchent un tel repérage, expliquent certaines décisions du général Grant, autrement incompréhensibles à l'historien militaire⁴. Quant à l'histoire de l'écoute, l'*aural history* y contribue à travers une orientation anthropologique, au sens de certains historiens français qui parlent depuis les années 1990 d'une histoire culturelle ou d'une anthropologie de la guerre⁵, ou encore du livre remarquable de Julia Encke sur la « guerre des sens »⁶.
- 3 La « phonosphère » de la guerre offre en effet de multiples angles d'attaque pour une histoire du sonore et de sa perception. L'écoute contribue à la maîtrise stratégique de l'espace qu'elle creuse et dont elle explore toutes les dimensions. Apollinaire va jusqu'à écrire dans le poème *Guerre* (repris dans *Calligrammes*) : « Ne pleurez donc pas sur les horreurs de la guerre / Avant elle nous n'avions que la surface / De la terre et des

mers / Après elle nous avons les abîmes / Le sous-sol et l'espace aviatique. » La guerre fait avancer en particulier l'extension « médiatique » de l'ouïe, au sens de Mc Luhan, au moyen d'appareils spécifiques destinés à écouter l'ennemi (comme l'Auditor en 1914-1918⁷) ; et, de façon générale, elle met en lumière les liens entre le son et des notions comme la frontière, le front, la position, le repérage. Je partirai ici, pour une première exploration du corpus des notations acoustiques sur la guerre⁸, de quatre situations-types du *warscape* sonore. Dans la première, la guerre est loin ; elle se fait sentir par des soustractions (couvre-feu, privations) et, acoustiquement, par l'absence de certains sons (celui des cloches par exemple). La seconde situation est celle de la guerre, ou du front, située au loin mais acoustiquement perceptibles ; on y est à l'affût de signes, lors du siège d'une ville par exemple, alors que la troupe ennemie n'est pas encore visible. Il y a ensuite le moment où la vue et la perception de l'ennemi coïncident, ou s'articulent de façon inquiétante ; c'est le cas, souvent décrit pendant la Grande Guerre, de l'ennemi soustrait à la vue. Citons encore Apollinaire :

Et n'est-ce pas un paradoxe, que je n'aie jamais vu encore un de ces êtres dont je connais tous les projectiles, les gros et les petits. Je ne me figure donc plus les Boches que sous les espèces des craquements d'allumettes, des coups de fusils, des éclatements d'obus [...]. Sans doute qu'ils n'existent pas. Les Boches c'est des trucs de 105, de 305, de 80 autrichiens, de 77⁹.

- 4 Enfin, il y a la bataille, la mêlée, où les frontières acoustiques sonores habituelles sont outrepassées avec violence. Cette distinction, très schématique, permet cependant de montrer comment ces situations se transforment ou s'imbriquent l'une dans l'autre (le front peut bouger, l'ennemi s'avancer vers une ville et l'envahir) et comment elles évoluent diachroniquement — utilisation de nouvelles techniques d'écoute de l'ennemi, disparition et apparition de repères ou signaux (le bruit des chevaux, la présence des haut-parleurs, d'appareils radio...), de seuils acoustiques. Dans ce qui suit, je m'appuierai sur des textes de l'époque moderne, évoquant pour l'essentiel le siège de Paris en 1870-1871 et la guerre de 1914-1918¹⁰. Il s'agit dans un premier temps de voir comment ces textes décrivent différentes phonosphères et comment s'y formule la réaction des sujets à leur égard. D'autres grilles d'analyse pourront ensuite être appliquées à ces sources, en examinant, par exemple, le genre (une majorité de textes émane d'hommes), le niveau social et la culture du locuteur (ce qui joue en particulier sur la description des bruits inconnus, par onomatopées ou par métaphorisations recherchées), la question du lieu textuel (lettre, article de journal, fiction) ou de la réécriture ; ainsi, la comparaison des *Manuscrits de guerre* et du *Balcon en forêt* de Julien Gracq laisse penser que la mise en fiction implique une « débruitisation » du texte ; inversement, le caractère de témoignage spontané qui marque *Ceux de 14* de Maurice Genevoix tient dans une large mesure à l'abondance des notations sonores.
- 5 J'aimerais relever ici pour commencer (1) les déformations du paysage sonore, de son ordre, de ses découpages et limites habituels. Le paysage devient « endivisionné », selon une expression de Pierre Schaeffer¹¹. Je parlerai ensuite (2) de la perturbation du sens de l'ouïe, marquée tout d'abord par des réactions de rejet et d'effroi. Cependant, l'exposition aux bruits signifie aussi une extension des capacités de la perception acoustique (3), dont les limites sont reculées et dont les capacités de discernement sont accrues.

Déplacement des repères acoustiques

- 6 La guerre entraîne une altération plus ou moins sensible du monde environnant, de l'*Umwelt* d'un sujet. Le visage de la paix se défait, il devient une grimace. Les espaces sont transformés, les objets déplacés. Edmond de Goncourt rapporte que lors du siège de Paris en 1870 une église fut transformée en un lieu de réunions politiques, que des œufs apparaissaient dans les vitrines des joailliers qui ne vendaient plus leurs bijoux ou que la salle Musard, destinée aux concerts et aux bals, devint un hôpital militaire¹². Jacques-Henry Paradis, clerc de notaire, écrit au même moment :

Il y a des quartiers entiers transformés en vastes fermes : on voit beaucoup de poules et de pigeons dans les rues, y cherchant leur nourriture. En outre, beaucoup de vastes boutiques ont été transformées en vacheries dont l'odeur, agréable du reste, se répand dans les rues et nous remet en mémoire les jours heureux de la campagne qui sont, hélas !, bien loin de nous¹³.

- 7 Un appartement rue de Rivoli est quant à lui métamorphosé en une ferme par une famille de paysans réfugiés à Paris, le bœuf se tenant dans un salon dont le parquet est jonché de foin¹⁴. Plus dramatiques sont les dévastations au front : en 1914, Albert Londres le compare à un désert¹⁵ et le psychologue Kurt Lewin analyse en 1917 ses effets sur la perception :

Quand on se rapproche à nouveau du front, après un congé, on fait l'expérience de l'étrange recomposition [*Umformung*] de l'image qu'offre le paysage. Même si l'on a rencontré de-ci de-là des maisons détruites et d'autres traces de la guerre, on s'était trouvé pourtant dans une certaine mesure au sein d'un paysage de paix : la région semblait s'étendre à peu près régulièrement de tous les côtés vers l'infini. Car habituellement, c'est ainsi que l'on voit le paysage : il s'étend, plutôt indépendamment des possibilités de notre vision, dues à sa forme particulière, bien au-delà de l'espace que la rétine, suivant les lois de l'optique, peut refléter, fût-ce successivement ; et cette extension, voilà ce qui est essentiel pour le paysage de la paix, va partout et uniformément vers l'infini [...]. *Le paysage est rond, sans avant ni arrière*. Si l'on se rapproche en revanche de la zone du front, cette extension ne vaut plus de manière inconditionnée : vers le front, la région semble s'arrêter quelque part ; le paysage est borné [...]. La région, « par là-bas, devant », semble avoir une fin à laquelle succède un « néant »¹⁶.

- 8 Or, la transformation d'un paysage comprend celle du paysage sonore qu'il induit, de ce *soundscape* que Murray Schafer décrit à l'aide de trois notions. Il distingue la *keynote* qui est un « ton » fondamental créé par la configuration géographique et le climat d'un lieu ; Schafer le compare, en suivant la psychologie de la gestalt, au fond sur lequel se détache une forme. Il y a ensuite des « signaux », situés au premier plan précisément, bruits d'usines, de trains, de sirènes, sons de cloches. Il existe enfin des *soundmarks*, des « repères sonores » qui interpellent plus spécialement une communauté¹⁷. Même si l'emploi de ces notions n'est pas toujours rigoureux chez Schafer¹⁸, elles ouvrent des perspectives utiles si on les agence un peu autrement¹⁹. On peut distinguer ainsi d'un côté entre sons permanents ou occasionnels et, de l'autre, entre sons naturels ou culturels. Ces derniers peuvent devenir de véritables « icônes sonores », notion suggérée par l'historien Gerhard Paul pour saisir la fonction des cris et slogans des supporters d'équipes nationales de football, ou de ces jingles à la radio ou à la télévision que tout le monde reconnaît²⁰. Ces sonorités forment un réseau, elles sont les « briques » d'une « ritournelle », comme eût dit Félix Guattari²¹, elles marquent acoustiquement un territoire et des frontières. Nous ne sommes pas conscients en permanence de ces sons,

nous en prenons conscience après une longue absence d'un lieu que nous connaissons bien, ou lorsque leur réseau est altéré, comme c'est le cas lors d'une guerre.

- 9 Ainsi, en 1870, l'absence du son des cloches frappe une sœur de la congrégation de la Charité à Saint-Denis : « Encore le silence ! [...] [I]l n'y a que les horloges qui parlent. On ne peut se faire une idée de la tristesse que ce silence inspire²². » Théophile Gautier visite la Gare du Nord transformée en une usine fabriquant des aérostats. « Quel silence ! quel désert dans ces magnifiques salles, si agitées naguère par le départ et l'arrivée des voyageurs, par le tumulte des bagages et des colis²³ ! » Gautier décrit aussi le silence inquiétant de la ville, au crépuscule : « On se croirait dans une ville du moyen âge, à l'heure où le couvre-feu sonne. À peine si l'on entend dans le lointain le roulement d'une voiture ou les pas d'un bourgeois revenant chez lui²⁴. » Paris, jadis une nouvelle Babylone, ressemble dorénavant plutôt à Quimper, remarque le *Journal d'une Parisienne*²⁵. Un bataillon de gardes s'exerce dans le Jardin Musard, si bien que « nous entendons une école de clairons et de tambours à la place même où l'on chantait la chansonnette²⁶. » De tels déplacements des sons sont une caractéristique du *warscape* : les sons ordinaires surgissent dans des lieux et contextes où ils n'apparaissent pas en temps de paix. Ainsi, pendant les réunions à Saint-Eustache dont parle Goncourt, les petites clochettes sonnées au moment de l'élévation sont utilisées pour faire taire des orateurs trop bavards²⁷. En novembre 1870, pendant l'entr'acte d'un concert de charité à l'Opéra, Victor Hugo note le son que font les pièces de monnaie récoltées lorsqu'elles tombent dans les casques prussiens utilisés à cet effet²⁸.
- 10 La musique elle-même n'est plus qu'un élément parmi d'autres dans le paysage sonore décomposé. Les frontières habituelles entre musique populaire, fonctionnelle et savante se dissolvent. Une symphonie de Beethoven est écoutée comme un hymne exprimant l'espoir et le patriotisme, amenant l'auditoire enflammé à chanter la *Marseillaise*²⁹. La musique militaire envahit tous les espaces — « on est toujours accompagné par le bruit rythmé du tambour et l'éclatante fanfare du clairon », écrit Gautier³⁰, des concerts de musique populaire sont organisés dans les jardins des Tuileries, alors même, comme le relève Catulle Mendès, « que les détonations de Vanves et de Montrouge arrivaient jusque-là³¹ ».
- 11 Pendant la guerre de 1914-1918, au front, on retrouve les mêmes distorsions et déplacements. Le soldat Émile Tany écrit : « Ce n'est pas ma faute si j'ai le cafard et si je manque d'entrain. Il n'y a rien pour me reconforter ; parfois, le bruit d'une cloche, dans le lointain, ou le lointain sifflet d'un train, vient nous rappeler que le monde existe³² ». Les *soundmarks* peuvent aussi être violemment moqués :

À Frise, ce sont les Fridolins qui nous donnaient l'heure. En gens méthodiques qu'ils sont, ils avaient braqué quelque part dans leur ligne un fusil sur la cloche de l'église en ruine et une sentinelle de service sonnait les heures, les quarts, les demies en tirant sur la cloche, dont le bronze vibrait, ému, un nombre correspondant de coups

³³ !
- 12 La musique présente au front³⁴ fonctionne comme un ancrage et un rappel de la paix, acquérant ainsi une intensité nouvelle, mais elle produit aussi un effet d'étrangeté en transformant le paysage sonore en une sorte de collage acoustique. Le poète Ivor Gurney écrit : « Beaux chants auquel des mots coquins sont ajoutés par les petits Gallois dans la tranchée / et qui s'élèvent — jamais plus beaux qu'ici sur le bruit des fusils³⁵. » En octobre 1914, à Lens, le soldat Jakob Krebs note : « Pendant que j'écris mon journal dans le gymnase, un ou deux gramophones sont mis en marche et on en oublierait presque les

obus qui explosent dehors³⁶. » La séparation entre bruit et musique, parallèle à la frontière entre le dedans et le dehors, cède ; Marcel Jouhandeau exprimera une impression comparable en 1944 :

Concert de la Pléiade, où l'on exécute *Platée* de Rameau. Le rôle de la nymphe était tenu par un jeune homme en habit. De temps en temps, quand la musique se faisait plus douce on entendait le canon au loin gronder. Que ces deux concerts ne soient pas incompatibles prouve assez que l'homme est une chimère³⁷.

- 13 Des effets de déplacements incongrus sont relevés pendant la Grande Guerre par Édouard Cœurdevey : « Je serais infiniment triste mais comment l'être ? Rübelein imagine de danser le tango au son d'un porte-plat à musique³⁸... » Si une chanson jouée sur le gramophone peut parfois être aussi stimulante qu'un bon grog³⁹, elle peut aussi devenir insoutenable : Ernst Jünger, une nuit, jette par terre un immense gramophone dans un abri déserté pour interrompre une « mélodie joyeuse dévidée par le rouleau et qui fit sur nous une impression spectrale⁴⁰ ». Des moments de confusion des frontières se produisent parfois, et d'étranges idylles, lorsque quatre cors allemands jouent la chanson de Noël *Stille Nacht* pour les soldats français en face⁴¹, ou quand la musique d'un régiment donne un concert au milieu d'une forêt située dans la zone des combats – « c'était idyllique », remarque Jünger dans son journal⁴².
- 14 Les mêmes effets de nostalgie perturbante seront relevés pendant la Seconde guerre mondiale à propos de postes de radio. Un soldat allemand, combattant en Galicie, écrit ainsi dans une lettre de juin 1941 :
Après-midi. Je suis assis sur un tronc d'arbre dans un ravin envahi par pas mal d'eau. [...] Derrière nous, quelque part, là où il y a la voiture-radio [...], on entend de la musique sortant d'un appareil récepteur (radio). Je peux t'assurer que c'était terrible ! Aussitôt des souvenirs de OTS m'ont envahi. Imagine un peu : écouter de la musique de danse d'Adalbert Lutter devant le grand hall qui donne sur la plage, un immense pot à glace à la main, ou de chocolat glacé. Et la mer baltique, d'un bleu profond, qui resplendit [...]⁴³.
- 15 C'est l'enchâssement d'un événement acoustique familial dans un contexte hostile qui souligne le bouleversement des repères habituels.

Limites et seuils du sonore

- 16 Le *warscape* se présente à la fois comme la transformation du paysage sonore habituel et il permet à celui qui le subit de faire des expériences d'écoute nouvelles, le plus souvent terrifiantes, qui repoussent les limites connues du son. Il s'agit tout d'abord du *bruit continu*, de ce *flat sound* introduit, à en croire Murray Schafer, par la révolution industrielle⁴⁴. La guerre a elle aussi évolué progressivement vers cette situation sonore ; lors de la bataille de Borodino (1812), si l'on suit les chiffres fournis par le général de Lariboisière, les coups d'artillerie tirés de part et d'autre donnent « une densité moyenne de trois coups de canon et sept coups de fusil par seconde⁴⁵ ». Les « batailles de matériel⁴⁶ » de la Grande Guerre exacerbent cette tendance. Albert Londres écrit :
Dans ces pays en guerre, l'atmosphère n'est plus celle qui nous vient de la création. L'homme en guerre y ajoute le bruit continu de ses engins. Le roulement des canons est tellement serré, se marie si étroitement à l'air, que lorsqu'un coup détaché, ne faisant pas partie du tissu bruyant, éclate, on a la conviction de rompre un silence⁴⁷.
- 17 Le bruit, comme le rappelle un officier anglais, était « comme une force gigantesque qui ne s'arrêtait jamais, ni de jour ni de nuit⁴⁸ », alors que pour Erich Maria Remarque, « au

front, le silence n'existe pas, et le pouvoir du front va si loin que nous ne sommes jamais hors de sa portée. Même dans les dépôts et les quartiers de repos reculés, le bruissement et la sourde rumeur du feu reste toujours dans nos oreilles⁴⁹. » Notation comparable chez Londres : « Pendant longtemps, nous gardâmes dans les oreilles comme le bruit d'une conquête⁵⁰ ». Genevoix remarque : « Il y a des instants où l'on a peine à concevoir cette réalité continue, cette persistance prodigieuse du vacarme, le tremblement perpétuel du sol sous de tels coups démultipliés⁵¹ » ; et il souligne que ce bruit délimite deux sphères :

Brusquement, une voûte sonore tombe du ciel, jette par-dessus nous des liens sifflants et rapides, qui se croisent, se joignent et se mêlent, tandis que derrière nous, sur nos flancs, devant nous, les coups de départ et les éclatements martèlent la terre, s'y plantent comme des pieux, achèvent de fermer durement le vacarme qui nous emprisonne, et désormais – pour quel temps ? – nous sépare du monde des vivants⁵².

- 18 À la durée infinie s'ajoute l'intensité inouïe. Évoquant « l'horrible aboiement rageur » de l'artillerie, Léon Jouhaud ajoute : « Je ne soupçonnais pas avant ce jour-là ce que pouvait être une préparation d'artillerie ; celle-ci me paraissait d'une densité invraisemblable ! Hélas, nous n'étions encore qu'en 1915 ! C'était un jeu d'enfant à côté de ce que j'entendis plus tard, mais jamais d'aussi près, je l'avoue⁵³. » Même impression chez Blaise Cendrars évoquant de la canonnade « qui certaines nuits, surtout les nuits de gel, avait une telle amplitude, une telle résonance et atteignait un tel paroxysme de violence, d'exaspération qu'on ne l'écoutait plus et que l'on se disait que maintenant le flot était étale, tellement ça cognait, et que la guerre allait finir⁵⁴ ». Le fait que la quantité de son dépasse un seuil de tolérance est souvent exprimé. Au début de la Bataille de la Somme, le 1^{er} juillet 1916, une mine contenant 24 tonnes d'explosifs est lâchée ; le pilote anglais survolant La Boisselle décrit ainsi cet instant :

The whole earth heaved and flashed, a tremendous and magnificent column rose up into the sky. There was an ear-splitting roar, drowning all the guns, flinging the machine sideways in the repercussing air. The earth column rose higher and higher to almost 4000 feet. There it hung, or seemed to hang for a moment in the air, like the silhouette of some great cypress tree, then fell away in a widening cone of dust and debris⁵⁵.

- 19 Utilisant une expression frappante, Jünger remarque, à propos de l'ouverture d'une bataille en 1918 :

L'aboiement de destruction gigantesque des pièces innombrables derrière nous était si terrible que même les plus grandes batailles déjà endurées paraissaient un jeu d'enfants. [...] Le fracas était devenu *absolu*, on ne l'entendait plus. Ce n'est qu'indistinctement qu'on percevait que des milliers de mitrailleuses à l'arrière balançaient les essaims d'acier dans l'azur⁵⁶.

- 20 On pourrait là aussi établir des comparaisons avec certaines réactions notées durant la Seconde guerre mondiale. Hans-Erich Nossack décrit ainsi en 1943 le bombardement de Hambourg, qu'il observe de loin :

Dans la nuit de samedi à dimanche Misi me réveilla. [...] Je me levai d'un bond et me précipitai dehors, pieds nus, dans ce bruit qui était suspendu comme une charge pesante entre les claires constellations et la terre sombre, ni ici, ni là, mais partout dans l'espace ; il n'y avait pas de refuge pour lui échapper.

Au nord-ouest, les collines se profilaient au-delà et en-deçà de l'Elbe sur le mince crépuscule du jour passé. Le paysage se recroquevillait en silence pour qu'on ne le trouve pas. Non loin, un projecteur ; on entendait des ordres qui perdaient immédiatement tout rapport avec la terre et se dissolvaient dans le néant [...].

On n'osait respirer, pour ne pas l'aspirer. C'était le bruit de mille huit cents avions qui volaient vers Hambourg, s'approchant du sud et de hauteurs inimaginables. Nous avions déjà vécu deux cents attaques ou peut-être plus, dont quelques-unes très dures, mais ceci était quelque chose d'entièrement nouveau. Et en même temps, on savait immédiatement : c'était ce que tout le monde avait attendu, ce qui planait comme une ombre depuis des mois sur tout ce que nous faisions et qui nous fatiguait ; c'était la fin. Ce bruit allait durer pendant une heure et demie, puis de nouveau lors de trois nuits de la semaine suivante. On le percevait de façon continue, même quand le fracas bien plus fort de la défense aérienne pilonnait. À certains moments seulement, lorsque des escadrons s'apprêtaient à piquer vers la ville, il augmenta et frôlait le sol de ses ailes. Et en même temps, ce bruit terrible était assez poreux pour laisser passer tout autre bruit : non seulement les salves de la DCA, l'éclatement des grenades, le froissement hurlant des bombes lâchées, le chant des éclats de DCA, mais même un bruissement tout léger, guère plus fort que celui d'une feuille séchée qui tombe de branche en branche, et qu'on ne saurait s'expliquer dans l'obscurité⁵⁷.

- 21 Les rumeurs et le *silence*, qui n'est quant à lui jamais « absolu », couvent une sourde menace. Effet déjà ressenti par les assiégés. « Nuit calme, note Jules Marthold en septembre 1870. Poudre muette. L'oiseau fait son nid, l'oiseau de proie, l'ennemi⁵⁸. » Personne ne dort réellement, remarque Francisque Sarcey, l'oreille est persuadée de l'imminence d'une attaque⁵⁹. Et lorsque le bombardement de Paris a commencé, Nathan Sheppard rapporte : « Longtemps avant le lever du jour nous nous redressions dans nos lits ; la tête appuyée sur la main dans cette atmosphère mordante, écoutant la canonnade inhabituellement vive⁶⁰. » Le bruit doit toujours être scruté : « Les voitures d'ambulance ébranlent le pavé dans le silence de la nuit... Que se passe-t-il ? », écrit Hermione Quinet en décembre 1870⁶¹ ; et Paradis, en 1871 : « Le canon de la nuit, cependant, n'est pas bon signe⁶². » Edouard Prampain, qui vit dans un collège dans le sud de Paris, non loin des forts, note dans son journal : « En prêtant l'oreille on distinguait la cadence brisée du rappel : un bataillon prenait les armes ; marchait-il contre nous ? il importait de le savoir⁶³. »
- 22 Au front, le silence et les rumeurs mettent sur le qui-vive. Ernst Jünger se souvient d'un « grand nombre d'illusions acoustiques qui transformaient le bruit de chaque voiture qui passait dans le vol fatal d'une grenade⁶⁴. » Julien Gracq exprimera la même tension en 1940 : « Dans l'obscurité déjà épaisse, de longs coups de sifflet, moulés, partent avec insistance d'un bois sur notre gauche. On pense malgré soi à des espions, des signaux. Vague impression, dans ce pays inconnu, d'être traqués. [...] Haltes muettes, faible agitation de fantômes sous les pins, voix couvertes⁶⁵. » Ou encore : « Détonations espacées, lointaines — ambiguës, que chacun cherche à interpréter⁶⁶. » Concluons avec Remarque : « J'ai souvent l'impression que c'est l'air ébranlé, mis en vibration, qui nous assaille avec ses ailes silencieuses ; ou que c'est le front lui-même qui irradie une électricité qui mobilise des terminaisons nerveuses inconnues⁶⁷. »

Capacités nouvelles

- 23 Cette dernière notation met en lumière un autre aspect. À la guerre, l'oreille redevient certes cet « organe de la peur » dont parlait Nietzsche⁶⁸. Mais il faut aussi souligner l'extension de ce que Karin Bijsterveld nomme les *sonic skills*, à savoir « des capacités soniques non seulement pour comprendre exactement ce que l'on écoute mais aussi des capacités techniques liées aux appareils d'écoute utilisés⁶⁹ ». La peur et la perplexité

enclenchent aussi une maîtrise progressive du *warscape*, en permettant d'appréhender progressivement les limites du son, d'y déceler de nouveaux seuils et reliefs. « On finit par concevoir cette chute perpétuelle des obus, note Genevoix. Notre imagination, nos sens n'étaient pas faits encore à sa mesure, pas au point. Cela vient⁷⁰. »

- 24 Les sons écoutés avec anxiété font percevoir avec précision (ou percevoir à nouveau) l'espace. En 1871, Goncourt écrit : « Dans les cafés, les gandins qui sont restés enseignant, le soir, aux lorettes à calculer la distance des canons qui tirent, d'après le nombre de secondes qui s'écoulent entre l'éclair et la détonation⁷¹. » Apprécier la distance que parcourt un projectile devient vital : « Au moment où l'on entend le sifflement et le vrombissement très particulier de l'obus qui arrive tout le monde tombe par terre tête devant. Parfois le Boulevard St. Germain ressemble au marché d'une ville mohamétaine au passage d'un haut dignitaire religieux⁷². » Un jeune soldat remarque : « L'oreille finit de savoir, de très-loin, où à peu près tombent les projectiles et sur quel terrain⁷³. » La provenance des sons est située — « dans la nuit une forte détonation entendue au Mont-Valérien donne à penser que les Prussiens ont fait sauter le pont du chemin de fer de Rouen⁷⁴ » — et l'on en distingue des effets d'écho⁷⁵.
- 25 Genevoix, aux Eparges, fera le même apprentissage de l'espace parcouru par les sons. « Le ravin s'emplit d'un fracas de tempête, les coups de feu claquent dans la plaine, sur le versant, sous les arbres du bois ; ils résonnent si près, par instants, que je m'étonne de ne pas voir, dans l'ombre, les lueurs que crachent les fusils⁷⁶. » Ou encore : « Autour de nous les ténèbres pantelaient, soulevées de longs hurlements. Nous les écoutions venir de loin, s'enfler, emplir le ciel, passer sur nous en stridences affolées, battre le flanc des Hures dont les sapins gémissaient, puis s'éloigner vers la plaine et s'y perdre en râles d'agonie. [...] nous n'entendions plus que la rumeur énorme de l'espace, et le clapotis des gouttières heurtant les toiles au-dessus de nous⁷⁷. » Peu à peu, une maîtrise inconsciente de ces paramètres se développe. « Un jour, se souvient le poète Robert Graves, marchant le long des tranchées à Cambrin, je me laissai soudain tomber par terre tête première ; deux secondes plus tard le sifflement d'une explosion heurta l'arrière de ma tranchée exactement à l'endroit où s'était trouvée ma tête. [...] J'ai dû avoir cette réaction simultanément avec l'explosion. Comment savais-je que l'obus allait venir vers moi⁷⁸ ? »
- 26 La capacité d'appréhension du nouveau paysage sonore passe par l'apprentissage d'une *disjonction du voir et de l'entendre* et d'une redéfinition de leurs domaines respectifs. La vue peut être bridée (« Aujourd'hui, la guerre c'est ça : d'la flotte qui tombe, des obus qui sifflent, et la vie au fond d'un trou, sans bouger. Pis qu'ça : sans rien voir⁷⁹ ») et l'ouïe, de même : « La fusillade a le même son. Ce n'est pas par elle qu'on apprendra ce qui se dessine⁸⁰. » L'oreille alors doit secourir l'œil, et comprendre à son tour qu'elle ne saisit pas tout, en particulier la détonation initiale. « De temps à autre, relève le docteur Flamarion en 1870, quelques balles sifflent autour de nos têtes, sans que nous entendions la détonation⁸¹. » Dans une lettre écrite en mai 1915, on lit : « L'éclatement des obus se confondait avec le bruit du départ et ne donnait pas le temps de se garer⁸² », et ailleurs : « Tout autre était le type d'obus, fusant probablement, qui nous arrivait quelquefois à l'improviste et dont on n'entendait nullement le départ⁸³. » Et chez Genevoix : « L'obus a percuté en même temps qu'il sifflait⁸⁴. » Jünger y décèle une intention maléfique : « Si nous étions restés dehors deux secondes de plus, adieu pour toujours ! Le tir de mitrailleuse avait été astucieusement combiné pour couvrir le bruit de départ des mines⁸⁵. »

- 27 Les auditeurs sont alors capables d'établir des *plans sonores*, de démêler les sons, d'y percevoir reliefs et superpositions. « Les coups de fusil piquetaient le tonnerre des éclatements⁸⁶ » note Genevoix ; ou encore : « Les coups de feu, cette fois-ci, se confondent : le bruit sec des détonations se double d'une résonance énorme, continue, qui emplit le sous-bois d'un vacarme assourdissant⁸⁷ ». En 1940, Claude Simon décrira la même impression : « [...] la seconde bombe — ou le second paquet de bombes (toujours cette impression de multiple à cause du crépitement, des explosions secondaires qui semblent se produire à l'intérieur de la première)⁸⁸ ».
- 28 L'écoute devient plus précise, ainsi que la manière de *décrire les sons*. Sarcey mentionne en 1871 « ce sifflement particulier que les Parisiens ont appris à connaître⁸⁹ ». L'assiégé « compare le bruit de la bataille d'aujourd'hui au bruit de la bataille d'hier », note Catulle Mendès⁹⁰. L'oreille aiguisée de Genevoix, aux Eparges, entend la nuit « une feuille sèche vibrer doucement au bout d'une branche⁹¹ », ou le bruit d'un jet de salive⁹². Les comparaisons se font plus recherchées. Celle, répandue, du bruit des canons avec le tonnerre apparaît au début du journal de la sœur de la Charité – les coups « ressemblent au lointain roulement du tonnerre⁹³ » –, mais elle trouve quelques semaines plus tard une image plus spécifique : « De Saint-Denis nous avons entendu le canon toute la journée et même par moment le bruit des mitrailleuses qui ressemble assez à la déchirure du calicot neuf⁹⁴. » Image comparable chez Goncourt : « Les balles éraflent la maison et ce ne sont, aux fenêtres, que sifflements ressemblant au bruit que fait la soie qu'on déchire⁹⁵ », comparaison que l'on retrouve dans le « frôlement soyeux » chez Genevoix⁹⁶.
- 29 Flammarion, pendant un combat près du village de Boves, en 1870, remarque que les balles « produisaient dans la poussière exactement le même effet que les premières grosses gouttes de pluie d'un orage⁹⁷ ». Montherlant, en 1940 note ceci : « OBUS. – Obus lointain : son bruit est celui de la neige qui soudain, trop lourde, tombe d'un arbre ; et ensuite l'arbre frémit. [...] Fracas de feuille de zinc gondolée, ou bien bruit d'un tombereau qu'on décharge⁹⁸. » L'image de mécanismes terrifiants est souvent mobilisée, témoignant d'un bouleversement des échelles – des engins gigantesques menacent l'auditeur. Jules Clarétie remarque que l'on entend « dans l'air déchiré, comme un bruit de voiture roulant au galop sur un sol caillouteux » et compare le bruit incessant des mitrailleuses à celui d'un « moulin broyant des cailloux⁹⁹ ». Hermione Quinet décrit les obus qui tombent sur le VI^e arrondissement un soir de janvier 1871 :
- J'écoutais ces détonations suivies d'un frôlement le long des murs. Je me disais que les expressions de la langue humaine sont bien pauvres, puisqu'on emprunte des images de la nature, des comparaisons entre les mêmes phénomènes. Pour désigner ces canonnades, on dit : terribles comme des coups de tonnerre ; et l'été, quand l'orage gronde : voilà un bombardement céleste... Au moment où je faisais cette belle réflexion, une formidable explosion fit trembler la maison sur sa base et nous entendîmes comme une locomotive aérienne passer près de nos fenêtres¹⁰⁰.
- 30 En somme, « [...] les oreilles se creusent¹⁰¹ », selon l'expression de Genevoix. « Maintenant, d'une attention lucide, nous écoutons la fusillade, son épaisseur, ses trous ». Des frontières entre les sons sont repérées, leur allure, leur morphologie. Tout cela mène à la *reconnaissance des différents types d'armes*, qu'on y soit exposé de près ou de loin. En avril 1871, après quatre mois de siège, la sœur de la Charité est capable de distinguer trois types de projectiles¹⁰². Goncourt apprend à reconnaître le timbre du canon de chacun des quatre forts parisiens¹⁰³ et il tente d'identifier les projectiles :
- La journée d'hier m'a fait faire des études très sérieuses d'acoustique. Je ne savais pas par quoi était produite l'espèce de plainte déchirée qu'il m'était arrivé de

prendre, une fois, pour le cri gémissant d'un homme. J'avais lu dans un journal que c'était le bruit particulier des boulets pleins. On m'avait dit que c'était le sifflement autour des rainures de la cheminée de plomb. Maintenant, je sais que cette plainte est le résultat de la projection d'un fragment d'obus concave, projeté très loin. J'ai remarqué aussi que dans le coup de canon, il y a comme un rebondissement de tremplin, qui le fait distinguer de l'explosion de l'obus, même quand cette explosion est obtuse¹⁰⁴.

- 31 En 1914, les soldats commencent à reconnaître, et à noter parfois dans leurs journaux¹⁰⁵, les calibres et les tailles des obus, comme en témoigne Genevoix : « C'est toujours pareil ; on devine des obus très lourds qui s'écrasent vers le piton, des vols chuintants de 155, des tournolements patauds de *minen* ; mais cela ne compte pas ; cela se perd dans les jets rapides des 75, disparaît derrière cette voûte tranchante et dure¹⁰⁶ ». Ou encore : « Entre les 77, les 150 et les 210, notre ouïe distingue au plus loin des éclatements¹⁰⁷. » Jünger réussira en janvier 1916, donc un an et demi après son arrivée au front, à élaborer un véritable petit manuel de quatre pages, un *vade mecum* d'ordre exclusivement acoustique (où figurent cependant deux croquis, et quelques onomatopées...) qui passe en revue l'ensemble des projectiles¹⁰⁸. Notons que ce type d'apprentissage complète celui enseigné dans des manuels d'instruction militaire. Ainsi, *L'Infanterie en un volume. Manuel d'instruction militaire à l'usage des élèves-caporaux, sous-officiers, élèves-officiers de réserve candidats aux écoles de Saint-Maixent ou de Saint-Cyr*¹⁰⁹ fournit des informations sur les types d'armes utilisés par les Allemands, illustrées d'images et de schémas. Mais cette approche visuelle — et, partant, théorique — doit être complétée par la connaissance acoustique des armes. Savoir d'ordre pratique qui doit s'acquérir sur le terrain et qui relève de ce que Michel de Certeau nomme une tactique (que tout un chacun peut développer), par opposition à une stratégie (l'apanage d'une élite)¹¹⁰.
- 32 On relève finalement des moments où une certaine *assurance* s'installe, où le résultat de la « curieuse flexibilité des sens », selon la formule de Remarque¹¹¹, fait en sorte que la situation peut être maîtrisée au moins quant à son aspect sonore. Le sujet s'installe dans les situations sonores, il en mesure les distorsions, il a restauré l'équivalent de nouvelles frontières, formant un territoire, fût-il chancelant. Des effets d'*accoutumance* sont exprimés (c'est le titre du chapitre 8 de *Sous Verdun* de Genevoix), la possibilité de s'abstraire : « Et j'arrive, au bout de quelques minutes, à m'absorber si complètement que les souffles stridents et les éclatements des obus me laissent calme, presque détaché¹¹². » On en arrive à des effets paradoxaux, à « préférer leur bruit à leur silence¹¹³ », à percevoir dans le fracas des obus des « encouragements¹¹⁴ ». Montherlant exprimera ce même sentiment : « Seulement, à l'instant où le bombardement enfin cesse, alors l'angoisse vous reprend. Ce silence ! Silence monstrueux, hors nature, quelque chose sur quoi on s'appuyait, qui tout à coup vous est dérobé, quelque chose de béant et d'affreux. Comme l'étendue quand on monte sur le parapet : le bruit vous protégeait à la façon dont vous protégeait la tranchée¹¹⁵. » Goncourt, en 1871, va jusqu'à écouter le bruit avec admiration : « Au-dessus de nos têtes, à tout moment, le beau bruit, à la fois sonore et mat, des boîtes à mitraille, en même temps que sur le bleu du ciel tout ensoleillé, l'éclosion, la formation, le grossissement lent de nuages [...] ¹¹⁶. »
- 33 Plusieurs textes illustrent enfin ce dépassement absolu de toute limite que l'esthétique connaît sous le nom de *sublime* – la *delightful horror* (Edmund Burke) suscitée par l'incommensurable. « Mitrailleuses – canons – quel vacarme il y avait là, écrit Sheppard, et pourtant c'était terriblement fascinant. L'âme s'élève avec l'affreuse majesté du combat ¹¹⁷. » Mendès parle de la « splendide hideur ¹¹⁸ » de la guerre, et Hermione Quinet cite

cette remarque de son mari, Edgar : « Je suis très content néanmoins d'avoir entendu de si près ces détonations de l'obus ; c'est très beau, quelque chose de superbe et de formidable. Eschyle, avant l'apparition du dieu, vous fait assister à ce bruit colossal, majestueux¹¹⁹. » Pierre Teilhard de Chardin filera ce thème pendant la Grande Guerre :

Personne, hormis ceux qui y auront été, ne saura le souvenir chargé d'émerveillement qu'un homme peut garder de la plaine d'Ypres en 1915, quand l'air des Flandres sentait le chlore et que les obus coupaient les peupliers, le long de l'Yperlée, ou bien des côtes calcinées de Souville, en juillet 1916, quand elles fleuraient la mort. Ces heures plus qu'humaines imprègnent la vie d'un parfum tenace, définitif, d'exaltation et d'initiation, comme si on les avait passées dans l'absolu¹²⁰.

- 34 Ces notations, qu'on lit avec étonnement, ne sortent pourtant pas uniquement de l'esprit de lettrés. Un poilu écrit ainsi dans une lettre : « Le spectacle est unique, tragique, magnifique, la nuit, l'univers est embrasé, le bruit fantastique et terrifiant¹²¹. » De même Abel Ferry, à sa femme : « Les shrapnells éclataient bas au-dessus de nous et les percutants ciraient nos bottes. Je dis à un brave mineur du Nord "Hein c'est beau" et l'homme qui n'y avait jamais pensé, répondit "C'est beau"¹²². » Assurément, pour le dire avec Hegel, une frontière a été transformée en une limite, permettant de s'y tenir pendant un moment, au milieu du chaos.
- 35 Remarquons pour conclure que les trois ensembles de motifs que nous avons rassemblés — la perturbation du paysage sonore, les réactions de rejet et l'accoutumance — ne forment en aucun cas une progression caractérisant l'ensemble des sujets ; l'auditeur peut ne jamais dépasser le qui-vive perpétuel ou, au contraire, maîtriser rapidement le *warscape* acoustique. Toutes ces notations semblent confirmer en tout cas ce que le psychologue Paul Plaut écrivait en 1920 : « La vie de la guerre a suscité de nouvelles fonctions de l'appareil sensoriel, qui naguère, dans la vie normale, sous d'autres conditions vitales et psychiques, n'avaient pu s'exprimer de la même manière¹²³. »

BIBLIOGRAPHIE

BECKER, Annette et AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », RIOUX, Jean-Paul et SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 251-271

BECKER, Annette, *La Grande Guerre d'Apollinaire*, Paris, Tallandier, 2014.

CAPUTO, Philip, *Le Bruit de la guerre*, traduction française de Xavier BERNARD, Paris, Alta, 1979

CENDRARS, Blaise, *La Main coupée. Œuvres autobiographiques complètes*, I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2013.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Folio, 1980.

CLARÉTIE, Jules, *Paris assiégé. Journal 1870-71*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 101.

CŒURDEVY, Édouard, *Carnets de guerre 1914-1918*, Paris, Plon, 2008, p. 73.

- CUSICK, Suzanne G., « Music and Torture / Music as Weapon », *Transcultural Music Review*, n° 10, 2006, p. 1-13.
- DESCHAUMES, Edmond, *La France moderne : Journal d'un lycéen de 14 ans pendant le siège de Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1890.
- ENCKE, Julia, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne*, München, Fink, 2006.
- EXNER, Lisbeth et KAPFER, Herbert (dir.), *Verborgene Chronik 1914, herausgegeben vom Deutschen Tagebucharchiv*, Berlin, Galiani, 2014, p. 217. Pour l'utilisation des gramophones, voir par exemple MACCHIA, Alessandro, *Tombeaux. Epicedi per le grandi guerre*, Milano, Ricordi, 2005, p. 15-26.
- FLAMARION, Alfred, *Le Livret du docteur. Souvenirs de la campagne [...] 1870-71*, Paris, Le Chevalier, 1872.
- GAUTIER, Théophile, *Tableaux de siège : Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871, p. 46.
- GÉTREAU, Florence (dir.), *Entendre la guerre. Sons, musique et silence en 14-18*, Paris, Gallimard / Historial de la Grande Guerre, 2014.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- GRACQ, Julien, *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011, p. 46-47.
- GUATTARI, Félix, *Psychanalyse et transversalité*, Paris, Éditions Recherches, 1979.
- GUÉNO, Jean-Pierre et LAPLUME, Yves (dir.), *Paroles de Poilus. Lettres et carnets du front 1914-1918*, Paris, Libro, 1998.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude, *Le Tourment de la guerre*, Paris, L'Iconoclaste, 2016, p. 303.
- HENDY, David, *Noise. A Human History of Sound and Listening*, New York, Harper Collins, 2013.
- HILGERT, Christoph, « Bericht zur Sektion "Sound History" beim 49. Deutschen Historikertag in Mainz », <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4457>.
- HUGO, Victor, *Actes et paroles*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- JOUHANDEAU, Marcel, *Journal sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1980, p. 231.
- JOUHAUD, Léon, *Souvenirs de la Grande Guerre*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005.
- Journal d'une Parisienne pendant le siège*, Paris, Petit Courrier des Dames, 1870, p. 6.
- JÜNGER, Ernst, *Carnets de guerre 1914-1918*, traduction française de Julien HERVIER, Paris, Christian Bourgois, 2014.
- JÜNGER, Ernst, *In Stahlgewittern*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2014, p. 249.
- KEMPOWSKI, Walter, *Das Echolot. Barbarossa '41*, München, Btb, 2004.
- L'Infanterie en un volume [...]*, nouvelle édition, Paris, Librairie Chapelot, 1916.
- LONDRES, Albert, *La Grande Guerre*, Paris, Arléa, 2010, p. 62.
- MARTHOLD, Jules de, *Mémoire du siège de Paris 1870-71*, Paris, Charavay, 1884.
- MARX, Karl, *Œuvres philosophiques*, II, traduction française de J. MOLITOR, Paris, Champ libre, 1981.
- MENDÈS, Catulle, *Les 73 journées de la Commune*, Paris, Lachaud, 1871, p. 286.
- MIDDLEBROOK, Martin, *The First Day on the Somme*, London, Penguin, 1971.

- MONTHERLANT, Henry de, « Textes sous une Occupation », *Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968.
- MURRAY SCHAFER, Raymond, *The Soundscape of the World*, Rochester, Destiny Books, 1994.
- NOSSACK, Hans Erich, « Der Untergang » [novembre 1943], *Interview mit dem Tode*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, p. 205-207.
- PARADIS, Jacques-Henri, *Journal du siège de Paris*, Paris, Tallandier, 2008.
- PRAMPAIN, Edouard, *Souvenirs de Vaugirard*, Paris, Victor Lecoffre, 1888.
- QUINET, Hermione, *Paris. Journal du Siège*, Paris, Dentu, 1873.
- REMARQUE, Erich Maria, *Im Westen nichts Neues*, Berlin, Propyläen, 1929.
- Revue d'histoire du XIX^e siècle* (n° 30, 2005).
- RIBOUILLAUT, Claude, *La musique au fusil*, Paris, Éditions du Rouergue, 2014.
- ROUSSET, Marie-Vincent (sœur), *Journal des événements les plus remarquables qui se sont passés à St-Denis, pendant le siège de Paris, par une Fille de la Charité*, Privas, Imprimerie Roure, 1871, p. 8.
- SARCEY, Francisque, *Le Siège de Paris*, Paris, Nelson, [s.d.].
- SCHWARTZ, Hillel, « Inner and Outer Sancta. Earplugs and Hospitals », PINCH, Trevor et BIJSTERVELD, Karin (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 285-291.
- SIMON, Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.
- SMITH, Mark M. (dir.), *Hearing History. A Reader*, Athens and London, The University of Georgia Press, 2004.
- TRÉVISAN, Carine et BATY-DELALANDE, Hélène (dir.), *Entrer en guerre*, Paris, Hermann, collection « Cahiers Textuel », 2016.
- TRÉVISAN, Carine, « Le bruit de la guerre », dans Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et al. (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, 2009.
- VALLESPER, Mathilde, *Lire, écouter, exorciser la guerre*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- VIDAL-NAQUET, Clémentine (dir.), *Correspondances conjugales, 1914-1918. Dans l'intimité de la Grande Guerre*, Paris, Robert Laffont, 2014.
- VILLIERS, Léon de, et TARGES, Georges de, *Tablettes d'un mobile. Journal historique et anecdotique du siège de Paris [...]*, Paris, Bureau de la Bibliothèque générale, 1871.
- VOLCLER, Juliette, *Le Son comme arme*, Paris, La Découverte, 2011.

NOTES

1. Cf. SMITH, Mark M. (dir.), *Hearing History. A Reader*, Athens and London, The University of Georgia Press, 2004, p. IX : « Rather than positing aural history as qualitatively new, it is perhaps more accurate and helpful to see the recent flurry of interest in the topic as extending a deep genealogy, one now flourishing partly as a result of changes in the nature of historical research and partly as a consequence of the growing importance of auditory technologies — television, radio, recorded sound, telephones — in modern life. [...] Once focused on just the history of music and musicology, historians of aurality now consider sound in all its variety. This intensification

holds out the prospect of helping to redirect in some profoundly important ways what is often the visually oriented discipline of history, [...] indebted to the visualism of “Enlightenment” thinking and ways of understanding the world. »

2. SMITH, *Hearing History*, op. cit., p. 379-380.

3. Cf. MARX, Karl, « Économie et politique » [Manuscrits de 1844, III], dans *Œuvres philosophiques*, II, traduction française de J. MOLITOR, Paris, Champ libre, 1981, p. 24 : « L'éducation des cinq sens est le travail de toute l'histoire passée de l'humanité ».

4. *Hearing History*, p. 275-276.

5. Pour la définition d'une approche anthropologique de la guerre, voir par exemple BECKER, Annette et AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « Violence et consentement : la “culture de guerre” du premier conflit mondial », RIOUX, Jean-Paul et SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 251-271 ; ou encore le numéro spécial de la *Revue d'histoire du XIX^e siècle* (n° 30, 2005).

6. ENCKE, Julia, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne*, München, Fink, 2006.

7. JÜNGER, Ernst, *Carnets de guerre 1914-1918*, traduction française de Julien HERVIER, Paris, Christian Bourgois, 2014, p. 298.

8. Une version développant une partie des thèmes de cet article a été publiée dans les actes du colloque « Entrer en guerre » sous le titre « Entrer dans le bruit » (TRÉVISAN, Carine et BATY-DELANDE, Hélène (dir.), *Entrer en guerre*, Paris, Hermann, collection « Cahiers Textuel », 2016, p. 117-134). Une version en anglais, sous le titre « “What Scenes! – What Sounds!” Some Remarks on Soundscapes in War Times », est parue dans *Music and War from French Revolution to WWI* sous la direction d'Étienne JARDIN (Turnhout, Brepols, 2016, pp. 3-27). Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur.

9. Cité dans BECKER, Annette, *La Grande Guerre d'Apollinaire*, Paris, Tallandier, 2014, p. 118.

10. Parmi les études concernant ce sujet, citons : CAPUTO, Philip, *Le Bruit de la guerre*, traduction française de Xavier BERNARD, Paris, Alta, 1979 ; ENCKE, Julia, *Augenblicke der Gefahr* (voir note 4) ; CUSICK, Suzanne G., « Music and Torture / Music as Weapon », *Transcultural Music Review*, n° 10, 2006, p. 1-13 ; TRÉVISAN, Carine, « Le bruit de la guerre », dans Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et al. (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, 2009 ; VOLCLER, Juliette, *Le Son comme arme*, Paris, La Découverte, 2011 ; VALLESPER, Mathilde, *Lire, écouter, exorciser la guerre*, Paris, Honoré Champion, 2012 ; SCHWARTZ, Hillel, « Inner and Outer Sancta. Earplugs and Hospitals », PINCH, Trevor et BIJSTERVELD, Karin (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 285-291 ; GÉTREAU, Florence (dir.), *Entendre la guerre. Sons, musique et silence en 14-18*, Paris, Gallimard / Historial de la Grande Guerre, 2014.

11. Cf. *Prélude choral et fugue*, Paris, Flammarion, 1983, p. 41 (notation du 3 novembre 1939) : « Ainsi l'univers se cristallise autour de sa personne [celle du commandant], tout comme l'environnement, incorporé à la division : endivisionné ».

12. GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal*, Paris, Robert Laffont, 2004, vol. II, p. 360.

13. PARADIS, Jacques-Henri, *Journal du siège de Paris*, Paris, Tallandier, 2008, p. 170.

14. DESCHAUMES, Edmond, *La France moderne : Journal d'un lycéen de 14 ans pendant le siège de Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1890, p. 229 ; SARCEY, Francisque, *Le Siège de Paris*, Paris, Nelson, [s.d.], p. 196.

15. LONDRES, Albert, cité dans *Entendre la guerre*, p. 9.

16. Cité dans ENCKE, *Augenblicke*, p. 35-36.

17. MURRAY SCHAFER, Raymond, *The Soundscape of the World*, Rochester, Destiny Books, 1994, p. 9-10.

18. Par exemple, des trains ou cloches sont également, pour Schafer, des *keynotes*. On dirait en revanche spontanément que le son des cloches forme une *soundmark* communautaire.

19. Voir par exemple SMITH, *Hearing History*, p. 380.

20. Cf. HILGERT, Christoph, « Bericht zur Sektion “Sound History” beim 49. Deutschen Historikertag in Mainz », <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4457>.

21. Cf. GUATTARI, Félix, *Psychanalyse et transversalité*, Paris, Éditions Recherches, 1979, chapitre 5.
22. ROUSSET, Marie-Vincent (sœur), *Journal des événements les plus remarquables qui se sont passés à St-Denis, pendant le siège de Paris, par une Fille de la Charité*, Privas, Imprimerie Roure, 1871, p. 8.
23. GAUTIER, Théophile, *Tableaux de siège : Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871, p. 46.
24. *Ibid.*, p. 120.
25. *Journal d'une Parisienne pendant le siège*, Paris, Petit Courrier des Dames, 1870, p. 6.
26. DESCHAUMES, *Journal*, p. 56.
27. GONCOURT, *Journal*, II, p. 432.
28. HUGO, Victor, *Actes et paroles*, Paris, Robert Laffont, 1985, vol. III, p. 742.
29. Voir le récit d'un concert à Padeloup en 1871, dans MARTHOLD, Jules de, *Mémoire du siège de Paris 1870-71*, Paris, Charavay, 1884, p. 125.
30. GAUTIER, *Tableaux de siège*, p. 26.
31. MENDÈS, Catulle, *Les 73 journées de la Commune*, Paris, Lachaud, 1871, p. 286.
32. Cité dans GUILLEBAUD, Jean-Claude, *Le Tourment de la guerre*, Paris, L'Iconoclaste, 2016, p. 303.
33. CENDRARS, Blaise, *La Main coupée. Œuvres autobiographiques complètes*, I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2013, p. 631.
34. Voir par exemple RIBOUILLAUD, Claude, *La musique au fusil*, Paris, Éditions du Rouergue, 2014.
35. « Beautiful tune to which roguish words by Welsh pit boys / Are sung — but never more beautiful than here under the guns' noise » (*Three Poets of the First World War*, London, Penguin Classics, 2011, p. 26).
36. EXNER, Lisbeth et KAPFER, Herbert (dir.), *Verborgene Chronik 1914, herausgegeben vom Deutschen Tagebucharchiv*, Berlin, Galiani, 2014, p. 217. Pour l'utilisation des gramophones, voir par exemple MACCHIA, Alessandro, *Tombeaux. Epicedi per le grandi guerre*, Milano, Ricordi, 2005, p. 15-26.
37. JOUHANDEAU, Marcel, *Journal sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1980, p. 231.
38. CŒURDEVEY, Edouard, *Carnets de guerre 1914-1918*, Paris, Plon, 2008, p. 73.
39. CENDRARS, *La main coupée*, p. 641.
40. JÜNGER, Ernst, *In Stahlgewittern*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2014, p. 249.
41. *Verborgene Chronik*, p. 347.
42. JÜNGER, *Carnets de guerre*, p. 412.
43. Cité dans KEMPOWSKI, Walter, *Das Echolot. Barbarossa '41*, München, Btb, 2004, p. 99. Je n'ai pas pu identifier le lieu que désigne l'abréviation « OTS ».
44. SCHAFER, *The Soundscape*, p. 78.
45. GUILLEBAUD, *Le Tourment de la guerre*, p. 152 (souligné par l'auteur).
46. JÜNGER, *Carnets*, p. 267.
47. LONDRES, Albert, *La Grande Guerre*, Paris, Arléa, 2010, p. 62.
48. HENDY, David, *Noise. A Human History of Sound and Listening*, New York, Harper Collins, 2013, p. 273.
49. REMARQUE, Erich Maria, *Im Westen nichts Neues*, Berlin, Propyläen, 1929, p. 124.
50. LONDRES, *La Grande Guerre*, p. 13.
51. GENEVOIX, Maurice, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, 2013, p. 746.
52. *Ibid.*, p. 605.
53. JOUHAUD, Léon, *Souvenirs de la Grande Guerre*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 181.
54. CENDRARS, *La main coupée*, p. 658-659.
55. MIDDLEBROOK, Martin, *The First Day on the Somme*, London, Penguin, 1971, p. 120.
56. JÜNGER, *In Stahlgewittern*, p. 235 (je souligne).
57. NOSSACK, Hans Erich, « Der Untergang » [novembre 1943], *Interview mit dem Tode*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, p. 205-207.

58. MARTHOLD, *Mémoire*, p. 75.
59. SARCEY, *Le Siège de Paris*, p. 91.
60. SHEPPARD, Nathan, *Shut up in Paris*, p. 205.
61. QUINET, Hermione, *Paris. Journal du Siège*, Paris, Dentu, 1873, p. 213.
62. PARADIS, *Journal du siège de Paris*, p. 215.
63. PRAMPAIN, Edouard, *Souvenirs de Vaugirard*, Paris, Victor Lecoffre, 1888, p. 135.
64. JÜNGER, *In Stahlgewittern*, p. 10.
65. GRACQ, Julien, *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011, p. 46-47.
66. *Ibid.*, p. 71.
67. REMARQUE, *Im Westen*, p. 58.
68. Dans *Aurore*, § 250.
69. *The Oxford Handbook of Sound Studies*, op. cit., p. 14.
70. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 747.
71. GONCOURT, *Journal*, II, p. 424.
72. SHEPPARD, *Shut up*, p. 221.
73. VILLIERS, Léon de, et TARGES, Georges de, *Tablettes d'un mobile. Journal historique et anecdotique du siège de Paris [...]*, Paris, Bureau de la Bibliothèque générale, 1871, p. 316.
74. MARTHOLD, *Mémoire*, p. 238 ; voir aussi QUINET, *Paris. Journal du Siège*, p. 95 ; et SARCEY, *Le Siège*, p. 253.
75. VILLIERS et TARGES, *Tablettes d'un mobile*, p. 265 ; GONCOURT, *Journal*, II, p. 315.
76. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 319.
77. *Ibid.*, p. 522.
78. HENDY, *Noise*, p. 273.
79. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 237.
80. LONDRES, *La Grande Guerre*, p. 126.
81. FLAMARION, Alfred, *Le Livret du docteur. Souvenirs de la campagne [...] 1870-71*, Paris, Le Chevalier, 1872, p. 104.
82. VIDAL-NAQUET, Clémentine (dir.), *Correspondances conjugales, 1914-1918. Dans l'intimité de la Grande Guerre*, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 659.
83. JOUHAUD, *Souvenirs*, p. 194.
84. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 249.
85. JÜNGER, *Carnets de guerre*, p. 75.
86. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 803.
87. *Ibid.*, p. 252.
88. SIMON, Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 176.
89. SARCEY, *Le Siège de Paris*, p. 302.
90. MENDÈS, *Les 73 journées*, p. 144.
91. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 435.
92. *Ibid.*, p. 443.
93. ROUSSET, *Journal*, p. 12.
94. *Ibid.*, p. 40.
95. GONCOURT, *Journal*, II, p. 444.
96. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 720.
97. FLAMARION, *Le Livret du docteur*, p. 53.
98. MONTHERLANT, Henry de, « Textes sous une Occupation », *Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968, p. 1402.
99. CLARÉTIE, Jules, *Paris assiégé. Journal 1870-71*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 101.
100. QUINET, *Paris. Journal du Siège*, p. 257.
101. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 373.

102. ROUSSET, *Journal des événements*, p. 76.
103. GONCOURT, *Journal*, II, p. 341. Voir aussi p. 299.
104. *Ibid.*, p. 414.
105. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 783.
106. *Ibid.*, p. 713.
107. *Ibid.*, p. 757.
108. JÜNGER, *Carnets*, p. 115.
109. *L'Infanterie en un volume [...]*, nouvelle édition, Paris, Librairie Chapelot, 1916, p. 1068-1071.
110. CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Folio, 1980, p. XLVI et p. 57-63.
111. REMARQUE, *Im Westen*, p. 57.
112. GENEVOIX, *Ceux de 14*, p. 249.
113. ROUSSET, *Journal des événements*, p. 17. Voir aussi QUINET, *Paris. Journal du Siège*, p. 87 ; DESCHAUMES, *Journal*, p. 213 et p. 374 ; SARCEY, *Le Siège de Paris*, p. 237 ; *Tablettes d'un mobile*, p. 214.
114. CŒURDEVEY, *Carnets*, p. 864.
115. MONTHERLANT, « Mors et Vita », *Essais*, p. 541.
116. GONCOURT, *Journal*, II, p. 434.
117. SHEPPARD, *Shut up*, p. 182.
118. MENDÈS, *Les 73 journées*, p. 288.
119. QUINET, *Paris. Journal du Siège*, p. 260.
120. Cité dans GUILLEBAUD, *Le Tourment*, p. 50.
121. GUÉNO, Jean-Pierre et LAPLUME, Yves (dir.), *Paroles de Poilus. Lettres et carnets du front 1914-1918*, Paris, Librio, 1998, p. 33.
122. *Correspondances conjugales*, p. 83.
123. Cité par ENCKE, *Augenblicke*, p. 123.

RÉSUMÉS

Cette contribution s'inscrit dans le cadre d'une *aural history* prenant en compte l'aspect sonore dans la reconstitution et l'interprétation des faits historiques. Il s'agit en l'occurrence d'interroger la phonosphère de la guerre qui offre de multiples angles d'attaque pour une histoire du sonore et de sa perception. L'écoute contribue à la maîtrise stratégique de l'espace qu'elle creuse et dont elle explore toutes les dimensions, comme on peut le voir en distinguant quatre situations typiques, selon la proximité de l'auditeur aux combats. Deux d'entre elles sont analysées ici, à partir de témoignages sur le siège de Paris en 1870-1871 et sur certaines expériences au front pendant la guerre de 1914-1918. On analyse successivement les déformations du paysage sonore, de ses découpages et limites habituels, puis les perturbations du sens de l'ouïe, suivies par des réactions de rejet et d'effroi. Cependant, l'exposition aux bruits signifie aussi une extension des capacités de la perception acoustique ou *sonic skills*, dont les limites sont reculées et dont les capacités de discernement sont accrues.

INDEX

Mots-clés : histoire aurale, phonosphère, siège de Paris en 1871, Première Guerre mondiale, sonic skills.

AUTEUR

MARTIN KALTENECKER

Martin Kaltenecker est maître de conférences habilité à diriger des recherches en musicologie et enseigne à l'Université de Paris Diderot. Co-fondateur de la revue de musique contemporaine *Entretiens* (1985-1992), il a été boursier du Wissenschaftskolleg zu Berlin (2007-2008). Auteur de nombreux articles sur l'esthétique de la musique savante contemporaine et l'écoute musicale, il a publié *La Rumeur des Batailles* (2000), *Avec Helmut Lachenmann* (2001) et *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles* (2010) ; il a codirigé l'ouvrage *Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes* (2012).